

Zur Echtheit der Bach=Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“

Von Martin Geck (München)

Unter den sechs von der heutigen Bach-Forschung für Johann Sebastian Bach in Anspruch genommenen Motetten nimmt „Lobet den Herrn, alle Heiden“ keinen bevorzugten Platz ein. Hermann Kretzschmar¹ urteilte bereits 1905, das Werk stehe in der Gleichförmigkeit seines Verlaufs und der Alltäglichkeit seiner Themen hinter den anderen Motetten zurück und zeige erst gegen Ende einige Wendungen, die an J. S. Bach erinnerten. Bernhard Friedrich Richter² bezeichnete es 1912 in seiner Arbeit über Bachs Motetten als „Jugendarbeit“ und meinte, mögliche Echtheits-zweifel zurückweisen zu müssen:

„Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes kann nicht aufkommen, trotzdem es für die Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt.“

Arnold Schering³ rechnete die Motette 1936 unter die instrumental unbegleiteten Chorsätze der Kantaten 2, 28, 38, 121 und 179 und vertrat gleichzeitig die Ansicht, sie müsse in Leipzig als Kommunionmusik musiziert worden sein. Dementsprechend setzte Wolfgang Schmieder⁴ 1950 die Entstehungszeit mit „Leipzig zwischen 1723 und 1734, möglicherweise schon vor 1723“ an, während Friedrich Blume⁵ 1965 von einer Komposition „frühen Datums“ sprach.

Stilkritisch ist das Werk vor allem in den Arbeiten Eugen Thieles⁶ und Werner Neumanns⁷ über die Chor fugen Bachs betrachtet worden.

Im Folgenden soll die Frage der Authentizität in der Absicht gestellt werden, an einem Einzelfall einige Grundsatzprobleme der Echtheitskritik zu formulieren.

1. Die Überlieferung

Die einzige Quelle für „Lobet den Herrn, alle Heiden“ ist ein Partiturdruk, welcher unter dem Titel *Der 117. Psalm* im Jahre 1821 ohne Angabe eines Herausgebers bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist⁸. Das Titelblatt trägt den Vermerk: „Nach J. S. Bachs Original-Handschrift.“ Eine zweite Auflage dieses Druckes erschien 1845.

Merkwürdig berührt es, daß die „Original-Handschrift“, auf welche sich der

¹ H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal* II, 1, 3. Auflage Leipzig 1905, S. 495.

² B. F. Richter, *Über die Motetten Seb. Bachs*. In: BJ 1912, S. 15f.

³ A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, S. 10f.

⁴ BWV, S. 307.

⁵ Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. 1965, S. 180.

⁶ Eugen Thiele, *Die Chor fugen Johann Sebastian Bachs*, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. 8. Bern und Leipzig 1936.

⁷ Werner Neumann, *J. S. Bachs Chor fugen. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs*, Bach-Studien. 3. 3. Auflage 1953.

⁸ Plattennummer 3509. Exemplar in der MB Leipzig.

Druck stützt, schon bald wieder verschwunden ist: Philipp Spitta⁹ bemerkt bereits 1880 im 2. Band seiner Bach-Biographie, er habe vergeblich nach dem Verbleib der Handschrift geforscht; nicht besser ist es 1892 Franz Wüllner¹⁰ bei der Vorbereitung des 39. Bandes der BG ergangen. Nun gibt es zwar eine ganze Reihe möglicher Gründe, aus denen ein Bach-Manuskript verschwunden sein könnte – ungewöhnlich bleibt der Vorgang dennoch: Seit Beginn des 19. Jahrhunderts haben Männer wie Zelter, Poelchau, Hauser, Fischhof, Grasnick, Graf Voss-Buch, Rust oder Rudorff Bach-Manuskripte planmäßig und mit Leidenschaft gesammelt und damit die Vorarbeiten zur Bach-Gesamtausgabe geleistet. Natürlich konnte auch unter ihren wachsenden Augen ein Manuskript verschwinden; daß es aber in den zum Teil bereits mit wissenschaftlicher Akribie angelegten Bach-Katalogen dieser Kenner überhaupt nicht auftaucht, stimmt bedenklich¹¹. Zwar sind auch andere Bach-Handschriften im 19. Jahrhundert von Besitzer zu Besitzer gewandert – etwa BWV 80 und BWV Anh. 167 –, aber meist lassen sich doch wenigstens Spuren des jeweiligen Verbleibs sichern. Johann Gottfried Schicht, der sich offenbar eine vollständige Ausgabe der Bach-Motetten zum Ziel gesetzt hatte, scheint das Werk noch nicht gekannt zu haben; Zelter hat es in seiner Berliner Singakademie nie singen lassen. Schließlich gibt es über den Druck meines Wissens keine einzige zeitgenössische Rezension, während die im gleichen Jahr bei Breitkopf & Härtel erschienene Erstveröffentlichung von „Ein feste Burg“ in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung durch Friedrich Rochlitz¹² sehr ausführlich besprochen worden ist. – Man spürt einen ersten leisen, wenn auch noch nicht näher zu begründenden Verdacht, mit dem Manuskript könne etwas nicht in Ordnung gewesen sein.

Es wäre daher wichtig zu wissen, ob die Ausgabe von einem seriösen Editor besorgt worden ist. Doch selbst eine positive Antwort auf diese Frage würde nicht viel weiterhelfen. Denn im gleichen Jahr ließ Friedrich Schneider, der Komponist des Weltgerichts, den schon erwähnten Erstdruck von „Ein feste Burg“ erscheinen; auf dem Titelblatt vermerkte er: „Nach Joh. Seb. Bachs Original-Handschrift“, obwohl er, wie Wilhelm Rust¹³ festgestellt hat, eine Kopie von der Hand J. Chr. Altnickols benutzt hat. Nun

⁹ Spitta II, S. 430.

¹⁰ BG 39, S. XXXIX.

¹¹ Ich habe durchgesehen die Breitkopfkataloge, die Nachlaß- bzw. Versteigerungskataloge C. P. E. Bach und J. N. Forkel, die handschriftlichen, in der BB verwahrten Bach-Kataloge von Hauser, Voss und Poelchau. Der Hauser-Katalog *Mus. ms. theor. K. 419* enthält zwar neben der als Nr. 145 aufgeführten Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ den Vermerk: *Hauser* (sc. Besitzer), *Penzels Hand, dem Wagner zugeschr.*; doch ist dieser Vermerk wieder durchgestrichen worden, und das zu Recht, da er eigentlich zu BWV Anhang 162 („Lob und Ehre und Weisheit“) gehört.

¹² Friedrich Rochlitz, *Ein feste Burg ist unser Gott. Cantate . . . von Joh. Seb. Bach*, Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 24, 1822, Sp. 485 ff.

¹³ BG 18, S. XXII.

muß man Schneider zu den seriösen Bach-Editoren rechnen, zumal er selbst eine kleine Bach-Handschriftensammlung besaß und deswegen u. a. mit Mendelssohn in Verbindung getreten ist¹⁴. Wenn aber schon Schneider in einer von ihm verantworteten Ausgabe Autograph und Abschrift verwechselt hat, wieviel mehr sollte nicht der ungenannte Herausgeber von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ in der Bewertung seiner Quelle sehr großzügig vorgegangen sein und deren Herkunft vielleicht sogar absichtlich verschwiegen haben?

*

Diese einleitenden Überlegungen seien in den Zusammenhang der gesamten Bach-Überlieferung gestellt und mit folgender These konfrontiert:

Fast alle in ihrer Echtheit bisher unbestrittenen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs sind in Autographen oder in zeitgenössischen, fast ausnahmslos von Bach selbst überwachten Abschriften überliefert. Umgekehrt betrachtet, findet sich unter den postumen Abschriften ein so außerordentlich hoher Prozentsatz an unechten Werken, daß jede Komposition, die lediglich in einer solchen postumen Abschrift überliefert ist, von vornherein als unge-sichert gelten muß, sofern sie nicht einen einigermaßen glaubwürdigen Stammbaum nachweisen kann.

Dies gilt es im folgenden zu belegen:

Eine Aufstellung der Vokalkompositionen, die in Autographen oder von Bach überwachten Abschriften vorliegen, haben Alfred Dürr¹⁵ und Georg von Dadelsen¹⁶ in ihren grundlegenden Quellenstudien gegeben. Ich kann mich deshalb darauf beschränken, lediglich die Ausnahmen, d. h. die wenigen auf andere Weise überlieferten Werke, aufzuführen¹⁷.

An zeitgenössischen, von Bach nicht überwachten Handschriften sind die folgenden vier zu nennen:

BWV	54	Widerstehe doch der Sünde	Abschrift von J. G. Walther aus Bachs Weimarer Zeit
BWV	160	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt unecht (von Georg Philipp Telemann)	Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber, um 1725 in Leipzig tätig

¹⁴ Vgl. J. Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, Leipzig 1892, S. 104 u. ö. — Ob Schneider selbst der Herausgeber gewesen ist, ließ sich nicht feststellen, auch nicht nach Rücksprache mit dem Schneider-Biographen Dr. Helmut Lomnitzer.

¹⁵ Dürr St; Dürr Chr.

¹⁶ TBSt I und 4/5.

¹⁷ Die folgende Aufstellung schöpft ihre Kenntnis über die Provenienz der Berliner Bach-Handschriften im wesentlichen aus der Arbeit von P. Kast. Zur Echtheit einzelner Kantaten vgl. die Studie von A. Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*. In: BJ 1951/1952. Für Hinweise dankt Verf. Herrn H.-J. Schulze, Leipzig.

BWV	161	Komm, du süße Todesstunde	Abschrift eines offenbar zeitgenössischen Kopisten; auf der Partitur eine Eintragung von C. P. E. Bach
BWV	202	Weichet nur, betrübte Schatten	Abschrift von Johannes Ringk aus dem Jahre 1730

Folgende, noch von Wolfgang Schmieder im Bach-Werke-Verzeichnis (1950) zu den authentischen Werken gezählte Kompositionen sind lediglich in postumen Abschriften überliefert:

1. Abschriften von Johann Christoph Altnickol:

BWV	148	Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
BWV	80	Ein feste Burg

2. Abschriften von Christian Friedrich Penzel:

BWV	142	Uns ist ein Kind geboren unecht (vielleicht von Johann Kuhnau)	Leipzig 1756
BWV	149	Man singet mit Freuden vom Sieg	Leipzig 1756
BWV	150	Nach dir, Herr, verlanget mich Echtheit angezweifelt	Leipzig 1755
BWV	157	Ich lasse dich nicht	Leipzig 1765
BWV	158	Der Friede sei mit dir	Merseburg 1770
BWV	159	Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	Leipzig 1761
BWV	106	irrtümlich Penzel zugeschrieben: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	Leipzig 1768

3. Stimmen aus dem Besitz der Thomasschule:

BWV	156	Ich steh mit einem Fuß im Grabe
-----	-----	---------------------------------

4. Abschriften von Johann Philipp Kirnberger (?) für die von ihm etwa 1758 bis 1783 zusammengestellte Am. B.:¹⁸

BWV	196	Der Herr denket an uns	Bibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen
BWV	228	Fürchte dich nicht	ebd. Eine andere Hs. aus dem Umkreis C. P. E. Bachs
BWV	229	Komm, Jesu, komm	ebd.

¹⁸ Vgl. E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*. Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8. Berlin 1965. Der Katalog ist zur Fragestellung dieses Aufsatzes unergiebig.

5. Abschriften von Kopisten, die im Auftrag Kirnbergers für die Amalien-Bibliothek meist nach Breitkopfschen Manuskripten kopiert haben:

BWV	53	Schlage doch, gewünschte Stunde unecht (vermutlich von Georg Melchior Hoffmann)	ebd.
BWV	141	Das ist je gewißlich wahr unecht (von Georg Philipp Telemann)	ebd.
BWV	217	Gedenke, Herr, wie es uns gehet unecht	ebd.
BWV	218	Gott der Hoffnung erfülle euch unecht (von Georg Philipp Telemann)	ebd.
BWV	220	Lobt ihn mit Herz und Munde unecht	ebd.
BWV	227	Jesu, meine Freude	ebd. Eine andere Hs. aus dem Besitz J. C. Westphals

6. Abschriften von Michel, Kopist C. P. E. Bachs zwischen etwa 1780 und 1790:¹⁹

BWV	233	Messe F-Dur	etwa 1780–1790
BWV	235	Messe g-Moll	etwa 1780–1790

7. Abschrift von S. Hering, Kopist C. P. E. Bachs zwischen etwa 1760 und 1790:²⁰

BWV	146	Wir müssen durch viel Trübsal	
-----	-----	-------------------------------	--

8. Abschriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren Herkunft nicht feststeht:

BWV	50	Nun ist das Heil und die Kraft Kantatentorso, keine Auf- führung belegt	aus dem Besitz der Berliner Singakademie
BWV	143	Lobe den Herrn, meine Seele Aufführung nicht nach- weisbar	aus dem Besitz der Singakademie
BWV	222	Mein Odem ist schwach unecht	

9. Abschriften, die um 1800 oder später entstanden sind:

BWV	145	Auf, mein Herz lt. Smend ²¹ Parodie einer Köthe- ner Kantate; der 2. Satz („So du	Abschrift aus dem Be- sitz von Dr. Petersen (Frankfurt/Oder), 1816
-----	-----	--	--

¹⁹ Vgl. TBSt 1, S. 24.

²⁰ Ebd., S. 22.

²¹ Friedrich Smend, *Bach in Köthen*, Berlin o. J., S. 45 ff.

		mit deinem Munde“) ist von Georg Philipp Telemann	in Zelters Besitz über- gegangen
BWV	189	Meine Seele rühmt und preist unecht (wahrscheinlich von Georg Melchior Hoffmann)	Abschrift aus der Mitte des 19. Jahrhun- derts
BWV	203	Amore traditore Echtheit zweifelhaft	Abschrift aus der 1. Hälfte des 19. Jahr- hunderts
BWV	209	Non sa che sia dolore Echtheit zweifelhaft	Abschrift um 1800, teilweise von der Hand Johann Nikolaus For- kels
BWV	219	Siehe, es hat überwunden der Löwe unecht (von Georg Philipp Telemann)	Abschrift aus der 1. Hälfte des 19. Jahr- hunderts

10. Abschrift, welche Schlottnig in Breslau um 1846 von einem bis dahin un-
bekannten Werk angefertigt hat:

BWV	221	Wer sucht die Pracht unecht
-----	-----	--------------------------------

Diese Übersicht spricht für sich: Je jünger die postumen Abschriften sind,
desto unzuverlässiger sind sie. Dabei ist bemerkenswert, wie früh sich Feh-
ler in der Zuweisung einschleichen. Bereits Penzel sind solche unterlaufen,
obwohl er die meisten Kopien bereits in den Jahren 1755 und 1756 vorge-
nommen hat, und dies nach den möglicherweise um den Erbteil von Bachs
Witwe vermehrten Originalbeständen der Thomasschule²². Unter den Ab-
schriften der für Kirnberger tätigen Kopisten finden sich, was die Unica
angeht, gleich fünf unechte Kantaten und keine einzige echte – ein Zeichen
dafür, daß bereits Kirnberger hinsichtlich der Kantaten nicht mehr in der
unmittelbaren Überlieferungstradition stand.

Vollends unzuverlässig wirkt die Reihe der aus dem 19. Jahrhundert stam-
menden Handschriften. Der bisher nicht näher identifizierte Schreiber oder
Bach-Liebhaber Schlottnig aus Breslau hat um 1846 an bis dahin unbekann-
ten Werken überhaupt nur noch ein nachweislich unechtes aufzutreiben ver-
mocht.

Der Überlieferungsbefund der Bachschen Vokalwerke ist eindeutig: Diese
sind nahezu ausschließlich in Autographen oder von Bach überwachten
Abschriften erhalten, zu letzteren zählen mittelbar auch die Abschriften

²² Vgl. den klugen, manche Problemstellungen der heutigen Bach-Philologie um fünfzig
Jahre vorwegnehmenden Aufsatz von B. F. Richter, *Über die Schicksale der der Thomas-
schule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs*. In: BJ 1906. – Penzels Fehl-
zuweisungen mögen dadurch entstanden sein, daß er Werke aus dem Besitz Johann
Sebastian Bachs unkritisch als Werke von der Komposition desselben eingestuft
hat.

Penzels und Kirnbergers, da sie offenkundig, wenn vielleicht auch nicht immer kritisch, auf dem Leipziger Originalbestand fußen. Zeitgenössische Abschriften, die nicht aus dem Kreis um Bach stammen, sind kaum erhalten; dementsprechend sind postume Abschriften, die sich nicht von dem Originalbestand herleiten lassen, größtenteils zweifelhaft oder unecht.

Dieser Sachverhalt gibt zu weiteren Überlegungen Anlaß:

Bach hat seine Vokalwerke mit großer Sorgfalt gesammelt und verwahrt. Man gewinnt durchaus den Eindruck, als habe er ein geschlossenes Corpus schaffen wollen. Diese Tendenz zeigt sich bereits in seinem ersten Leipziger Amtsjahr, als er keinen ganz neuen Kantatenjahrgang komponiert, sondern die bereits aus Weimar vorhandenen und schon damals im Blick auf einen vollständigen Jahrgang komponierten Kantaten als Grundstock des neuen Jahrgangs benutzt, um sie dadurch für ein solches Kantatenkorpus verwertbar zu machen²³. Sie zeigt sich ferner in dem Bestreben, einzeln dastehende weltliche Kantaten durch Parodierung in größeren Werk-Zyklen anzusiedeln²⁴, in der späten Zusammenfassung der einzelnen Teile der h-Moll-Messe in einem Band oder – rein äußerlich – in der sorgfältigen Reparatur des durch ein Mißgeschick offenbar wenige Jahre vor Bachs Tod beschädigten Autographs der Matthäuspassion²⁵.

Das ist nicht selbstverständlich. Es gibt vorerst keine Hinweise dafür, daß Zeitgenossen Bachs wie Telemann, Stölzel oder Fasch gleich sorgfältig die Bewahrung ihres geistlichen Vokalwerkes betrieben hätten. Zwar sind Biographie und Werküberlieferung dieser Meister nicht annähernd so intensiv erforscht worden wie die Bachs; doch läßt sich schon heute vermuten, daß ein ähnliches Verhalten nicht festzustellen sein wird. Diese Beobachtung korrespondiert mit einer anderen: Telemanns, Stölzels oder Faschs Vokalmusik ist in einer Fülle von Abschriften aus allen Teilen Deutschlands erhalten, welche davon zeugen, daß man diese Werke allenthalben aufgeführt hat. Das entspricht dem Brauch der Zeit: Man pflegte Kantatenjahrgänge und Passionen zu „kommunizieren“, d. h., gegen Entgelt zu vervielfältigen und auszuleihen. Wie u. a. aus den Autobiographien in Matthesons Ehrenpforte hervorgeht²⁶, war ein Komponist stolz darauf, wenn seine Jahrgänge anderweitig aufgeführt wurden. Betrachten wir Leben und Schaffen Bachs, so stellen wir fest, daß von auswärtigen Aufführungen seiner Werke von geringfügigen Ausnahmen²⁷ abgesehen nicht die Rede ist und daß dement-

²³ Vgl. dazu die genannten Untersuchungen von Dürr und von demselben, *Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke*. In: BJ 1956.

²⁴ Vgl. Georg von Dadelsen, Artikel Parodie. In: MGG X, Sp. 831.

²⁵ Vgl. Alfred Dürr, *Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion*. In: BJ 1963/1964.

²⁶ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, neu herausgegeben von Max Schneider, Berlin 1910, S. 116 (Artikel Hoffmann), S. 401 (Artikel Zeidler), S. 417 (Artikel Mente).

²⁷ Solche Ausnahmen sind z. B. die dem Grafen Sporck nach Böhmen ausgeliehenen Messenhandschriften. Auf andere Entleihungen weist Terry hin: *Johann Sebastian Bach. Eine Biographie*, Leipzig o. J., S. 301.

sprechend auch fast keine fremden, d. h., nicht aus Bachs Eigenbesitz stammenden Abschriften nachweisbar sind. Bach hat – das sei als Ergebnis dieses Exkurses ohne deutenden Kommentar festgehalten – sein vokales Oeuvre mit Selbstbewußtsein und Sorgfalt, wie sie in dieser Zeit ungewöhnlich sind, gesammelt und bewahrt, es aber – gewollt oder ungewollt – in einem für die Zeit ungewöhnlich geringen Ausmaß über seinen eigenen Wirkungsbereich hinausdringen lassen.

Kehren wir zur Überlieferung der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ zurück. Daß unter den Bachhandschriften des späten 18. und 19. Jahrhunderts so viele unechte sind, hat einen einfachen Grund: Es gab keine neu auftauchenden authentischen Handschriften. Da man aber im Zeitalter der Bach-Renaissance auf neue Manuskripte erpicht war, drückte man bei der Zuweisung eines neu auftauchenden Manuskriptes schon einmal ein Auge zu – oftmals gar nicht aus absichtlicher Unehrllichkeit oder unangebrachter Geschäftstüchtigkeit, sondern aus unkritischem Enthusiasmus: „Wieder ein Stück vom großen Bach.“ Der heutige Forscher hat demgegenüber Anlaß, Werke wie „Lobet den Herrn, alle Heiden“, die erst im 19. Jahrhundert aufgetaucht sind, ohne daß ihre Herkunft geklärt wäre, mit Skepsis zu betrachten.

2. *Der Stilbefund*

Von den übrigen fünf Motetten unterscheidet sich die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ rein äußerlich durch ihre Besetzung und ihren formalen Aufbau: Sie ist vierstimmig, einsätzig und eintextig. Demgegenüber sind „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Fürchte dich nicht“ und „Komm, Jesu, komm“ achtsimmig und doppelchörig; „Jesu, meine Freude“ ist fünfstimmig; ferner sind „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Jesu, meine Freude“, und „Komm, Jesu, komm“ mehrsätzig, die drei erstgenannten Motetten und „Fürchte dich nicht“ mehrtextig. Während Bach für die übrigen Motetten charakteristische, unverwechselbare Texte gewählt hat – das gilt angesichts der Choraleinlage auch für „Singet dem Herrn“ –, ist der Text „Lobet den Herrn, alle Heiden“ konventioneller.

Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ wirkt alles in allem bescheiden an Ausmaß und spezifischem Gewicht; sie paßt schlecht zum Bild der übrigen groß angelegten und anspruchsvollen Motetten. Die Bachforschung hat dies erkannt und daher zwei Thesen (vgl. oben) aufgestellt:

1. Es handelt sich nicht um eine originale Motette, sondern um einen instrumental unbegleiteten Kantatensatz der Leipziger Zeit.
2. Es handelt sich um ein Jugendwerk.

Prüfen wir zunächst die erste Theorie. Schering hat als vergleichbare, ebenfalls instrumental unbegleitete Kantatensätze „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (Kantate Nr. 2), „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (2. Satz aus Kantate Nr. 28: „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“), „Aus tiefer Not“ (Kantate Nr. 38), „Christum wir sollen loben schon“ (Kantate Nr. 121) und

„Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ (Kantate Nr. 179) angeführt. Von diesen fünf Sätzen scheiden die ersten vier für einen Vergleich aus, da es sich um Cantus-firmus-Bearbeitungen handelt, also um Werke anderer Gattung und Tradition. Bach hat diese vier Kantaten sämtlich für seinen 2. Leipziger Choralkantaten-Jahrgang komponiert. Eine stilkritische Erörterung der in diesem Jahrgang angewandten Cantus-firmus-Technik würde an dieser Stelle zu weit führen; doch ist es offenkundig, daß Choralbearbeitung und Spruchmotette a priori unvergleichbar sind. Es bleiben somit der Satz „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ und zwei weitere von Schering nicht genannte, gleichfalls unbegleitete Kantatensätze: „Sehet, welch eine Liebe“ (Kantate Nr. 64) und „Nimm, was dein ist“ (Kantate Nr. 144). Doch auch hier fallen die stilistischen Unterschiede sogleich ins Auge: Diese drei Kantatensätze, welche sämtlich dem ersten Leipziger Kantatenjahrgang angehören, sind einthematisch, d. h., sie führen in einem verhältnismäßig knappen Satz nur ein Thema durch. Die Themen wiederum treten mit der Gravität von Ricercathemen auf und sind dementsprechend von einem streng kontrapunktischen, ebenso gewichtigen basso continuo begleitet:

Kant. Nr. 179



Kant. Nr. 144



Kant. Nr. 64



Wiederum würde es zu weit führen, diesen durch einheitlichen Ablauf gekennzeichneten Ricercartypus des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs in Einzelheiten zu betrachten; doch augenscheinlich hat er mit dem Typus einer vierteiligen Motette, welche nacheinander drei spielerisch-konzertante, nur von einem Stützbaß begleitete Themen verarbeitet, wenig gemein. Gehen wir daher der anderen Theorie nach, der zufolge die Motette ein

Jugendwerk Bachs ist. Als vergleichbare, in ihrer Authentizität bisher nicht angezweifelte Vokalwerke aus Bachs Mühlhausener Zeit stehen folgende, nach heutiger Kenntnis sämtlich um 1707/08 komponierte Kantaten zur Verfügung:

BWV	131	Aus der Tiefe rufe ich
BWV	4	Christ lag in Todesbanden
BWV	71	Gott ist mein König
BWV	196	Der Herr denket an uns
BWV	106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

Alle fünf Werke sind spürbar der Formen- und Stilwelt der älteren gemischten Kantate des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts verpflichtet, wie sie etwa Buxtehude in Norddeutschland und Kuhnau in Mitteldeutschland gepflegt haben. Das gilt auch für die – hier zum Vergleich wohl einzig brauchbaren – fugierten Abschnitte in den Kantaten Nr. 131 („Laß deine Ohren merken“, „Meine Seele harret“, „Und er wird Israel erlösen“), Nr. 71 („Dein Alter sei wie deine Jugend“, „Muß täglich von Neuem“), Nr. 196 („Er segnet das Haus Israel“, „Amen“) und Nr. 106 („Durch Jesum Christum, Amen“). Diese Fugen zeigen entweder Experimentierformen oder sie sind nach dem Permutationsprinzip angelegt. Ersteres gilt für die fugierten Abschnitte in der Kantate Nr. 131 und für den Schluß des Actus tragicus, letzteres für die beiden Fugen der Ratswahlkantate Nr. 71 und für die Fuge „Er segnet das Haus Israel“ aus der Kantate Nr. 196. In beiden Fällen kopiert Bach bis zur Unkenntlichkeit eines eigenen Personalstils ältere Modelle, wobei sowohl die Experimentierformen als auch das Permutationsprinzip frappant an Nicolaus Bruhns erinnern. Mit der Fugentechnik von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hat die des jungen Bach hingegen wenig zu tun. Denn diese zeigt nicht die experimentellen Züge, wie sie dem Kompositionsstand der älteren gemischten Kantate um 1700 entsprechen, sondern durchaus eigengeprägte, wenn auch mittelmäßige und unbachische. Worin besteht das Unbachische?

Ungewöhnlich ist zunächst das Eingangsthema der Motette. Es gibt kein vergleichbares Thema einer Vokalfuge Bachs, das den Umfang einer Duodezime hätte. Dem widersprechen einerseits Geist und kompositionstechnische Gegebenheiten der Gattung Fuge, andererseits aber auch der Personalstil Bachs. Rudolf Steglich²⁸ hat mit Recht darauf hingewiesen, daß in Bachs Themen etwas vom „Ethos der authentischen und plagalen Melodienordnung“ lebendig geblieben sei und diese daher selten den Oktavraum überschritten. Steglich gibt damit eine einleuchtende Erklärung für das leichte Unbehagen, welches den Hörer angesichts des etwas gepreßten Überschwangs ankommt, mit dem sich das Thema in die Duodezime hinaufschraubt. Merkwürdig ist auch, daß Thema und erste Textphrase („Lobet

²⁸ Rudolf Steglich, *Über die „kantabile Art“ der Musik Johann Sebastian Bachs*. Jahresgabe 1957 der Internationalen Bachgesellschaft, Zürich 1957, S. 13 ff.

den Herrn, alle Heiden“) nicht kongruent sind, das Thema vielmehr im Wort „Hei-den“ endet; bei Bach ist dergleichen höchstens in Parodien zu finden. (Auch im weiteren Verlauf ist die Textunterlegung mitunter so absonderlich wie in keiner anderen Motette Bachs.) Daß es sich bei allen drei Themen der Motette nicht um „Charakterthemen“, die in irgendeiner Beziehung für Bach eigentümlich wären, handelt, braucht nicht gesagt zu werden:

a
Lo - - - bet den Herrn al - - - le, al-le Hei -

b
und prei - - - set ihn al-le - Völ - - - ker, al - le Völ-ker

c
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja

Für Bach ungewöhnlich ist auch die Satzkonzeption. Der Komponist entwirft nacheinander zwei Fugenexpositionen („Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „und preiset ihn, alle Völker“) und versucht sodann, beide Themen in einer Doppelfuge zu vereinen. Daß das Ergebnis wenig überzeugt, liegt vor allem an den Themen selbst: Deren beider Schlußteile sind nämlich identisch, so daß eine konsequente Doppelfugenstruktur von vornherein ausgeschlossen ist. Ein so geringes Maß an Voraussicht ist Bach schwerlich zuzutrauen.

Unter manchen Einzelheiten, die merkwürdig unbeholfen berühren, seien folgende drei angeführt:

1. Das erste Thema schon knickt im zweiten Einsatz in die Subdominante um, was weniger als kompositorische Feinheit denn als nicht sehr glücklicher Versuch zu werten ist, mit dem weiten Ambitus zurechtzukommen.
2. Der Alt setzt in Takt 25/26 auf einem Quart-Sext-Akkord ein.
3. Die Stelle „waltet“ (Takt 73–75) wirkt durch die sequenzierende Stimmführung steif und einfallslos.

Alles in allem ist das Urteil Kretzschmars, das Werk zeige nur gegen Ende Wendungen, die an Johann Sebastian Bach erinnerten, nicht nur zu unterstreichen, sondern dahingehend zu erweitern, daß manche geradezu unbachische Züge auffallen.

Sie können nicht auf das Konto des jungen, experimentierfreudigen Bach gehen; denn dessen Vokalfugen sehen – wie erwähnt – anders aus. Somit liegt es nahe, nach einem anderen Autor zu suchen. Da zum einen der Familienname Bach bei der originalen Autorenangabe vielleicht nicht aus der Luft gegriffen worden war und das Werk zum anderen, stilistisch betrachtet, eher dem 18. als dem 17. Jahrhundert angehören dürfte, wird man zu-

nächst an ein etwa gleichaltriges Mitglied der Bach-Familie denken, z. B. an Johann Ludwig Bach, dessen G-Dur-Messe lange Zeit für ein Werk Johann Sebastian Bachs gegolten hat.

3. Der Verwendungszweck

Daß sich hinter „Lobet den Herrn, alle Heiden“ kein singular überlieferter Kantatensatz verbirgt, haben wir oben darzulegen versucht. Damit erhebt sich die Frage nach dem Verwendungszweck der Motette. In Arnstadt wurde Bach am 21. Februar 1706 und erneut am 11. November dieses Jahres, also kurz vor seinem Weggang, vorgeworfen, *bissher nichts musiciret*, d. h., keine Figuralmusik mit dem Schülerchor aufgeführt zu haben²⁹. Während seines einjährigen Aufenthalts in Mühlhausen war Bach für die Musik des Motettenchors nicht zuständig; diese wurde vielmehr von einem Präfekten geleitet³⁰. Bach hat in Mühlhausen nach heutiger Kenntnis im wesentlichen spezielle Auftragswerke zu besonderen Gelegenheiten komponiert; so die Kantate Nr. 131 im Auftrag des Superintendenten Eilmar offenbar zu einem Bußgottesdienst, die Kantate Nr. 71 als Ratswechsellmusik, die Kantate Nr. 196 als Trauungsmusik, den Actus tragicus zum Begräbnis. Noch weniger Anlaß zur Komposition der Motette dürfte Bach in Weimar und Köthen gehabt haben. Es ist bemerkenswert, daß dementsprechend keine der mit Sicherheit authentischen Motetten der Vor-Leipziger Zeit zugewiesen wird.

In Leipzig hat Bach zwar in der Tat Motetten musiziert – doch augenscheinlich nicht für gewöhnliche Gottesdienste, in denen die Motettenmusik in den Händen des Präfekten lag, sondern nur zu besonderen Anlässen. „Singet dem Herrn“ ist eine mehrsätzliche, prunkvolle Festmotette, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, „Jesu, meine Freude“ und die mit größter Wahrscheinlichkeit gleichfalls in Leipzig aufgeführten Motetten „Fürchte dich nicht“ und „Komm, Jesu, komm“ sind großangelegte Begräbnismusiken. In dieser Reihe zweckgebundener Werke hat die einfache, in keiner Beziehung besonders repräsentable Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“, auch vom Verwendungszweck her gesehen, keinen Platz.

Gewiß wäre es unzulässig, alle diejenigen Werke Bachs für ungesichert zu erklären, deren Verwendungszweck heute nicht mehr nachweisbar ist; dafür wissen wir von den Lebensumständen Bachs zuwenig. Es bleibt indessen bemerkenswert, wie wenige authentische Vokalwerke Bachs es gibt, deren Verwendungszweck nicht feststünde oder sich nicht wenigstens plausibel bestimmen ließe. Ob es sich um Kantaten, Oratorien, Passionen, Messen, Hausmusik oder um die authentischen Motetten handelt – alle diese Werke lassen zumindest eine Erklärung zu, wo Bach sie aufgeführt haben könnte. „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hingegen steht als typische „Präfekten-Musik“ abseits.

²⁹ Vgl. Terry, a.a.O., S. 80f.

³⁰ Ebd., S. 87.

Das führt auf unsere Überlegungen über die Art der Überlieferung der Vokalwerke zurück: Hatten wir dort festgestellt, wie wenig Zufälligkeiten die Überlieferung bestimmen und wie planmäßig Bach seine Vokalwerke zu einem geschlossenen Corpus hat zusammenstellen wollen, so machen wir hier die entsprechende Beobachtung: Es gibt offenbar wenig Einzelstücke im Vokalschaffen Bachs. Wo irgend möglich, intendiert Bach Serien oder Zyklen.

*

Wir haben die Echtheit der Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ unter verschiedenen Gesichtspunkten bestritten. Keines der angeführten Argumente reicht aus, um die Authentizität rundweg zu bestreiten; alle zusammen aber ermutigen den Verfasser, weiterhin nach einem anderen Autor Ausschau zu halten³¹.

³¹ Aus der Durchsicht der Motettenhandschriften der Am. B. haben sich leider keinerlei Hinweise ergeben.